LUCHA DE CORAZONES

JOAN MARIA CODINA, 1912

DEL **1** DE **NOVIEMBRE** AL
1 DE **DICIEMBRE** 2023 A LAS **12:00 H**

FLORES EN LA SOMBRA ES UNA INICIATIVA ONLINE DE FILMOTECA ESPAÑOLA QUE PERMITE ACCEDER DURANTE UN TIEMPO LIMITADO A MATERIALES EXCLUSIVOS

VER PELÍCULA

FILMOTECA ESPAÑOLA

GOBIERNO DE ESPAÑA | MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE | icaa

FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA

FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA

LUCHA DE CORAZONES
(JOAN MARIA CODINA, 1912)

DISPONIBLE ONLINE
DEL **1** DE **NOVIEMBRE** AL **1** DE **DICIEMBRE** 2023 A LAS **12:00 H**

VER AHORA

Tras su paso por el Doré en octubre con motivo de las celebraciones del "Mes del archivo", llega ahora a nuestras sesiones online de "Flores en la sombra" la restauración que Filmoteca Española ha hecho de esta película pionera. Se trata de una adaptación de la obra teatral *María Rosa* dirigida por uno de los más innovadores cineastas del periodo mudo español, Joan Maria Codina, y con la dirección de fotografía de otro de los grandes nombres de la industria cinematográfica del momento, Fructuós Gelabert. La restauración, notablemente compleja por el estado en que se encontraban los materiales originales, viene acompañada de una creación sonora diseñada por Abel Hernández, integrante de El Hijo.

FICHA TÉCNICA
LUCHA DE CORAZONES

AÑO: **1912**
PAÍS: **ESPAÑA**
DIRECCIÓN: **JOAN MARIA CODINA**
PRODUCCIÓN: **FILMS BARCELONA**
INTÉRPRETES: **LORENZO ADRIÁ, JOSÉ CLARAMUNT**
DURACIÓN: **40 MINUTOS**

111 AÑOS. LOS FANTASMAS DE LA VIOLENCIA

SOBRE UNA PROPUESTA MUSICAL-SONORA PARA LA PELÍCULA (RE)APARECIDA *LUCHA DE CORAZONES*

ABEL HERNÁNDEZ POZUELO

Creo que el cine, cuando no es aburrido, es el arte de dejar que los fantasmas regresen [...] Hay una espectralidad elemental, que está ligada a la definición técnica del cine [...] En la pantalla, tenemos que habérnoslas, con voz o sin ella, con apariciones en las que, como en la caverna de Platón, el espectador cree, apariciones que a veces idolatra. Ya que la dimensión espectral no es la del viviente ni la del muerto, ni la de la alucinación, ni la de la percepción [es] absolutamente original. [Existe una] memoria particular que nos permite proyectarnos en los films de antaño. Es por esto que la visión del cine es tan rica. Permite ver aparecer nuevos espectros aun manteniendo en la memoria (y proyectándolos sobre la pantalla a su vez) los fantasmas que habitaban los films ya vistos.

Jacques Derrida, en entrevista para "Cahiers du Cinéma".

¿Cómo acompañar sonoramente a *Lucha de corazones* 111 años después?

La idea fundamental de la propuesta sonora que presentamos para acompañar a *Lucha de corazones*, tras su reaparición de entre las sombras del olvido, tuvo su origen en la pregunta de qué distancia debía mantener esa acompañante con respecto a la película. Dado que no podíamos comunicarnos con quienes realizaron la película hace 111 años, ni sus artífices podían hacernos un encargo, era imposible hacer propiamente una "banda sonora original". No podíamos proponer, por tanto, sino una obra paralela a la obra fílmica o, si se prefiere, una composición que nunca pudo ser bso, que, por extensión, convertiría a la película también en una que nunca fue. Un futuro perdido imaginado.

Entonces, ¿cómo relacionarnos de forma horizontal con la obra y quienes la realizaron? ¿De qué manera comunicarnos con ese más allá, con ese espacio-tiempo, que ya no es (vivo) pero todavía no es (desaparecido)?

Lucha de corazones nos muestra (hace aparecerse a) un tiempo-lugar que apenas reconocemos donde la existencia estaba pegada a la tierra, a unas pocas y modestas pertenencias materiales, al modo comunitario rural basado en la familia y la fe religiosa. Con la gran ciudad industrial cerca, pero al fondo, vislumbramos todavía una cultura preindustrial, sin energía eléctrica, basada en la energía de los cuerpos, los animales y el fuego, con aperos para la supervivencia y el trabajo muy elementales, como mucho algún artefacto mecánico.

Además, representa una historia universal de deseo tóxico en forma de obsesión y celos, y es un recordatorio de cómo la incontinente necesidad de dominar y poseer y la violencia sanguínea entre hombres y de éstos hacia las mujeres se hacen pasar por pasión amorosa.

111 AÑOS. LOS FANTASMAS DE LA VIOLENCIA

ABEL HERNÁNDEZ POZUELO

Por último, nos parece que existe una capa más, de gran interés a la hora de leer este filme al que había que acompañar: la de las distintas señales del tiempo sobre el mismo soporte que lo hace visible. Lo que vemos es una ruina recuperada del olvido donde se han impreso las huellas del paso de 111 años y los procesos inevitables de la materia y la naturaleza. Un nitrato que, con sus hongos, erosiones, ralladuras y pérdidas de emulsión, retorna al (se aparece en el) presente. Un pasado que no se vincula a nuestra experiencia tanto mediante la memoria de lo real reconocido, como mediante la re-aparición en un tiempo a saltos.

Para conectar con sonidos nuestro presente con ese tiempo congelado de la cinta, quizá sería provechoso tratar de aferrarse a lo que ésta tiene de más contemporáneo. Un buen punto de partida podía ser fijarnos en esos tres planos que mencionamos: narración y drama básicos sobre pasiones universales conectadas a la violencia, tiempo-lugar reaparecido y película entendida como materia siempre en deterioro y borrado. E intentar superponerlos con nuestro momento actual para pensar en sus posibles sonidos.

Llegados a este punto, nos parecieron cruciales dos elementos de la película:

Su materialidad: tanto la que aparece retratada en la película original como la propia realidad física del nitrato con sus distintas degradaciones y el ruido visual generado.

Su carácter fantasmal. Mirarla nos convierte en *voyeurs* de un pasado (una época, un país y un modo de vida desaparecidos) escarchado en su particular ámbar. La película es una grieta en la pared por la que podemos espiar lo que hacen los fantasmas que se han quedado atrapados en una dimensión paralela sin que ellos lo sepan. La conexión entre ambos elementos resulta bien poética: cada vez que se proyecte la película, esta repetirá esa misma historia congelada, mientras su propia materialidad físico-química no se degrade del todo, pero deteriorándose un poco más en un largo fundido en el ruido y el caos.

Con nuestra intervención, la película será aún más un fantasma [cada vez más espectral, más (des)aparecido] que regresa una y otra vez para advertirnos de que el ciclo de violencia no se ha cerrado, que por muchos cambios históricos y culturales que haya habido en 111 años, esa pasión y deseo voraz de sangre, sometimiento por la fuerza, y la masculinidad tóxica como foco de violencias y muerte, continúan existiendo.

Derrida señala que los fantasmas llegan del pasado, pero no pertenecen al pasado, sino que su aparición es siempre novedad en un presente que se asoma a un tiempo fuera de quicio. Los fantasmas que se reaparecen en *Lucha de corazones* 111 años después de su realización no ponen de manifiesto la violencia patriarcal de nuestros antepasados, sino sobre todo su persistencia en el presente. La historia de la película no está superada, no hemos dejado irse a los fantasmas. (Un fantasma recorre...)

“LA HISTORIA DE LA PELÍCULA NO ESTÁ SUPERADA, NO HEMOS DEJADO IRSE A LOS FANTASMAS."

> Discronía *es el [...] tiempo roto propio de la hauntología, en el que ya no es posible delimitar con seguridad el presente del pasado, en el que las huellas de los futuros perdidos burbujean impredeciblemente para desestabilizar el tiempo pastiche de la postmodernidad.*
>
> Mark Fisher, *The Metaphysics of Crackle: Afrofuturism and Hauntology*.

Propuesta musical/sonora: memoria de lo que nunca fue y la materialidad fantasmal del ruido

Ya hemos dicho que de ninguna manera habríamos podido hacer lo que se llama “banda sonora original”. Y la misma distancia con respecto al objeto en su tiempo primigenio, cronológica y cultural, desmemoriada ante un plano de realidad que nos resulta ajeno, tampoco permitía crear una música exactamente empática ni anempática, según la nomenclatura de Michel Chion.

Por contra, nos propusimos intentar crear una ficción sonora que por momentos desbordara ambas categorías, y (de tener éxi-

to) sirviera para situar al espectador en el territorio (o longitud de onda) de las apariciones fantasmales que constituye el film hoy. Acentuar mediante lo sonoro la cualidad de la película de servir como vehículo material a la aparición de los fantasmas.

Para ello, buscamos comunicarnos en horizontal con ese particular tiempo-lugar congelado en la dimensión espectral. Es decir, evitamos caer en la trampa de un paternalismo desde el futuro, condescendiente hacia una peliculita ingenua de nuestros bisabuelos. La mirada a esta reaparecida, esta *revenant*, debía ser actual. Trabajar en el presente. Ser absolutamente contemporáneos. Afrontamos, así, la tarea de producción sonora como si se tratara de acompañar a una película hecha ahora mismo y no dudamos en emplear sistemas y herramientas propios de la música electrónica y digital más contemporánea (PC, *software* musical, *sampler*, sintetizadores y otros instrumentos electrónicos).

En 1912, Lucha de corazones supuso un intento por parte de Joan Maria Codina y su equipo de ir más allá de la dependencia aún muy grande del cine con respecto al teatro y, para ello, emplearon la más novedosa técnica que el flamante medio proponía: el montaje; esa posibilidad narrativa inédita en los medios existentes hasta el momento de desviarse de la sincronía con el tiempo cronológico (esto es, el propio del teatro y de la vida) que define casi toda obra cinematográfica. Al parecer circuló la historia (lanzada por la productora y posiblemente falsa pero muy difundida durante décadas) de que la película pudo rodarse en una única jornada y luego haber sido sometida a abundante trabajo de montaje. En resonancia con ello, el montaje es uno de los cimientos de esta creación musical-sonora que proponemos.

Si el tiempo de los fantasmas es, como dice Derrida, un tiempo fuera de quicio, el montaje de imagen o sonido bien podría ser también el arte de lo fantasmal, permitiéndonos pegar momentos, fragmentos de tiempo no cronológico, invocar las voces y los toques musicales de los difuntos, mantenerlos en un eterno presente, desviados de su función y sincronía original.

Una parte de lo que suena en nuestra propuesta sonora es precisamente un collage fonográfico, una reunión imposible o de apariencia algo azarosa de pequeños fragmentos de grabaciones en cilindros de cera, primitivos discos de gramófono (también músicas de pianola y otros generadores musicales mecánicos con discos perforados), grabaciones todas registradas en los años en que fue creada Lucha de corazones (fechadas entre 1900 y 1915). Una composición mediante esquirlas musicales / objetos sonoros, a partir de su combinación, ensamblaje, bricolaje y enlace.

Porque, ¿con qué antena captar ese presente aparecido emitiendo desde un canal tan lejano? Lo que escuchamos es sintonización con poca señal interrumpida. De igual manera que la emulsión que fija la película se ha ido malogrando, sometida a un proceso de degradación y entropía física, la señal sonora en nuestra propuesta no sólo parece venir de otro plano, sino que también pareciera que haya ido descomponiéndose.

El artista estadounidense Mike Kelley, en su texto sobre el teórico de lo paranormal Konstantin Raudive (*The New King of Pop: Dr. Konstantin Raudive*), recuerda algo que nos parece muy inspirador:

Un aspecto de las llamadas psicofonías que a menudo se comenta es la naturaleza sin sentido y confusa de las expresiones grabadas. Esto se ha explicado como el resultado de una recepción defectuosa de la transmisión espiritual, o, lo que es más interesante, como la representación del estado mental degradado de los "espíritus". Los embrollados balbuceos registrados en cintas de audio han sido interpretados como las voces torturadas de quienes están en el infierno, las burlas de los demonios, o subproductos de algún proceso mental adormecedor que sobreviene después de morir. Las "voces" podrían describirse como de naturaleza esquizofrénica (…) Los redactores de la revista sobre asuntos sobrenaturales `Fate´, *comentando las grabaciones de Jiirgenson, llegaron a la conclusión de que "la inteligencia parece deteriorarse rápidamente tras la muerte".*

"UNA PARTE DE LO QUE SUENA EN NUESTRA PROPUESTA SONORA ES UN COLLAGE FONOGRÁFICO"

Los breves samples musicales que se nos aparecen conforman casi un aleatorio cut-up. Es como si alguien de entre los participantes en el equipo de la película hubiera estado pinchando un puñado de su pequeña colección de discos mientras se rodaba, y algo de su sonido hubiera quedado extrañamente impregnado de forma no lineal, incompleta y absurda, caprichosa, dadaísta, balbuceando sin lógica ni coherencia. Adherido a la supuesta mudez del nitrato de 1912, escuchamos un dialogo loco entre

briznas de pasodobles de Salvador Giner Vidal y óperas de Giuseppe Verdi, sardanas de Eusebi Guiteras y marchas militares a cámara rápida, malagueñas tartamudeadas y canciones asturianas o gallegas de Baldomero Fernández o Pascual Veiga en reverse, destellos de zarzuelas de Manuel Penella, José Serrano o Amadeo Vives y cuplés de Vicente Lleó mezcladas con habaneras afónicas y cartageneras, jotas, tangos y tarantas en las voces antiguas de El Mochuelo o La Rubia de las Perlas.

El material grabado, eso sí, resulta tan atomizado e incoherente en su discurso, en sus saltos de una cosa a otra o su estancarse en bucles, como inexplicablemente cohesionado en una imposible apariencia tonal. Y, de igual manera, en las contadas veces en que tocamos algún instrumento, procuramos que fueran sobre todo propios del contexto de la película y su época, como la guitarra española, la zanfona o el tambor. Pero, a veces, elementos extraños a esa ecología sonora resuenan hasta colarse en el puré de las ondas. El sueño de la digitalización produce monstruos.

Además de en el montaje esquizofrénico mediante samples, la propuesta sonora es la propuesta sonora es ruidista, no solo por contener abundancia de lo que suele considerarse ruido (digamos, sonidos confusos e inarticulados en cuanto a ritmo, altura o timbre) o por enlazarse con el ruido visual fruto del deterioro del nitrato desde lo sónico, sino también por el uso del ancho concepto de ruido de la música experimental (un, digamos, todo es ruido): desde que empiece hasta que termine, sonará, y todo lo que suene tendrá la misma jerarquía.

Lo que busca es hacerse una con la materialidad del film que se inscribe en su

“EL FANTASMA LO ES PORQUE ALGO SE MATERIALIZA, SE APARECE COMO ALGO AUDIBLE, VISIBLE"

soporte físico y su emulsión química… En particular, procura evocar sonoramente la degradación del nitrato y acercándonos a los términos usados en el informe técnico de restauración: ataque de hongos, rotura, perforaciones, exudaciones, borrón, suciedad, deformaciones, abrasión, arañazos, manchas, pérdidas de emulsión…

Para esa traducción del ruido visual en ruido sonoro, contamos en primer lugar con la propia naturaleza de las grabaciones sampleadas, enormemente craqueladas y de baja fidelidad de por sí. Y, a ello, sumamos el trabajo con distintos procedimientos de tratamiento sonoro y producción musical como efectos de saturación, distorsión y filtro, correcciones de *pitch* o reverberación.

Precisamente, captar esa cualidad fantasmal en el crepitar decadente del medio envejecido. El fantasma lo es porque se materializa, se aparece como algo audible, visible. Si nuestra propuesta sonora resulta empática es sobre todo con la propia materialidad de la película, con el objeto fantasmal en sí.

Por último, pero no menos importante, hay una intención que se vincula a esa idea que comentábamos al principio de una no-bso que nunca pudo ser y que ahora convertirá a la película también en una que nunca fue. Planteamos una ficción sonora que fabricaría el registro (memoria, recuerdo) de algo que no existió. Siguiendo esa idea de Derrida de los fantasmas como recuerdos de algo que jamás ha estado presente, esto aparece en los aspectos más musicales de la creación sonora y en el ruido, si no, incluso, en el mismo ambiente sonoro que se escucha por momentos y donde parecen colarse sonidos del mismo rodaje. Y, de nuevo, como en el caso de la música, proponemos una quimérica psicofonía adherida por causas que aún no comprendemos a la misma materialidad del nitrato. Acaso liberada y ahora audible por la propia degradación de éste.

Siegfried Kracauer afirma que la música en el cine mudo era más bien un componente de las sesiones de cinematógrafo que algo propio de la obra fílmica en sí misma. Su finalidad, dice, sería “adaptar fisiológicamente al espectador al flujo de las imágenes en la pantalla”, ese “reino de las sombras”, en la conocida expresión de Gorki. En el mismo sentido, T. W. Adorno y Hanns Eisler (en *El cine y la música*) también subrayan los orígenes de la música en el cine como un modo de exorcizar el “efecto fantasmal” de las imágenes:

> *Desde que el cine existe ha contado siempre con el acompañamiento musical. La pura imagen, al igual que las sombras chinescas, debe de haber tenido un carácter fantasmagórico —sombra y fantasma han estado unidos desde siempre—. La función «mágica» de la música […] debió de consistir en el apaciguamiento de los malos espíritus a nivel inconsciente. La música se introdujo como un antídoto de la imagen […] se quiso ahorrar al espectador el desagrado de ver unas reproducciones de la figura humana que vivían, actuaban e incluso hablaban, pero que al mismo tiempo permanecían mudas. Vivían y al mismo tiempo no vivían, esto es lo fantasmagórico, y la música no pre-*

> *tende tanto insuflarles esta vida que les falta —sólo podría hacerlo en el caso de una voluntad ideológica— como apaciguar el miedo y absorber el shock. La música del cine es similar al gesto de un niño que canta en la oscuridad.*

Nuestra propuesta pretende desempeñar la función contraria a la que tendría la música en una proyección de 1912. Al contrario que entonces, a muchos de los espectadores de 2023 no les inquietaría el silencio de las imágenes. Por eso, de forma quizá consonante a Adorno y Eisler también en su mordaz crítica a la idea desgraciadamente tan extendida en el mundo del audiovisual de que la música no debe captar la atención, esta propuesta pretende precisamente trastocar esa comodidad para acceder a lo que llamamos "perspectiva fantasmal": una vía de conexión desde el presente de nuestro tiempo cronológico con el presente congelado de la película, intensificando sus frecuencias, asumiendo el punto de vista de las (re)apariciones espectrales, de modo que nos permitan también reconocer la persistencia de la violencia sobre la que nos avisa. ●

FILMOTECA
ESPAÑOLA

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE
icaa

t.me/filmoteca_es
twitter.com/Filmoteca_es
facebook.com/FilmotecaES/
instagram.com/filmotecaes
vimeo.com/filmotecaespanola
filmotecaespañola.es

NIPO: **826-23-007-5**